

Gelehrte Unterweisung Die Embleme der Stadtkirche Mariä Himmelfahrt in Tiengen

Von Hans-Otto Mühleisen und Dorothea Scherle

Zunächst zum Kloster Rheinau gehörend, war Tiengen seit dem 12. Jahrhundert mit dem Stadtrecht ausgestattet. Für die Baugeschichte der heutigen Kirche ist von Bedeutung, dass die Grafen von Sulz von 1482 bis 1687 in Tiengen saßen und dass danach bis zum Übergang an das Großherzogtum Baden 1806 die Landgrafschaft bei den Fürsten von Schwarzenberg lag, die jedoch ihre Hauptbesitzungen in Böhmen hatten. Von den früheren Kirchen ist wenig bekannt. Immerhin soll Bernhard von Clairvaux wie im Freiburger Münster auch hier zum Kreuzzug gepredigt haben. Für das Jahr 1572 ist unter dem Grafen von Sulz die Grundsteinlegung für eine Kirche belegt, die dann 1681 renoviert und 1720 um zwei Seitenkapellen erweitert worden war. Es muss sich, versehen mit einem für das Stadtbild unbedeutenden Turm, um einen einfachen, relativ niedrigen Kirchensaal gehandelt haben, wie der noch im Neubau von 1753 erhaltene Chorbogen zeigt.¹

In der Herrschaftszeit von Fürst Adam von Schwarzenberg wurden seit 1740 die Klagen über den Zustand der Kirche immer lauter.² Die Vorbereitung grundlegender Baumaßnahmen verzögerte sich jedoch wegen der zwischen dem Haus Schwarzenberg und der Abtei St. Blasien sowie der Stadt Schaffhausen strittigen Kostenverteilung. Letztere sollten als Zehntherrn auf Tiengener Gemarkungen an den Baukosten beteiligt werden. Der auch für St. Blasien tätige Baudirektor des Deutschen Ritterordens, Johann Caspar Bagnato, war erstmals 1746 und dann nochmals 1747 und 1752 zu einer Bestandsaufnahme der „einfallbedrohten“

¹ Zur Geschichte Tiengens siehe Hans Brandeck, *Geschichte der Stadt Tiengen*. Tiengen 1936.

² Zur Baugeschichte: Hans Krüger, *Baugeschichte der kath. Kirche zu Tiengen*. Tiengen 1947 (als Diss. Berlin 1944).

Kirche in Tiengen. In der Folge legte Bagnato zunächst den Plan für einen vergrößernden Umbau und dann für einen Neubau vor, der jedoch wegen der zu hohen Kosten für „*ein eitel kostbares Lust-Gebäu*“ abgelehnt wurde. Danach wurde die Kirche von drei weiteren Baumeistern begutachtet, von denen einer Johann Michael Beer von Bildstein war, wie seine Risse und die spätere Honorarforderung belegen.

Nach einer fürstlichen Verfügung erhielt jedoch auch er nicht den wohl erwarteten Auftrag, sondern im Mai 1752 legt Peter Thumb den ersten („schwarzen“) Riss für einen weitgehenden Neubau der Kirche vor, der sich in den Dimensionen noch an dem bestehenden Kirchenbau orientierte.³ Auf Anordnung des Fürsten Schwarzenberg musste der Turm in den Neubau integriert werden, sodass dessen niedriges Untergeschoss, das heute als Sakristei dient, nicht als Chorraum verwendet werden konnte. Daher erhielt die sich nach Westen anschließende Kirche keinen Chorraum, sondern schließt vor dem Turm mit einer Altarwand mit einer nur leicht eingetieften Nische ab. Nach einigen Änderungen wird der Kontrakt über den Neubau der Kirche mit Thumb am 18. April 1753 unterschrieben. Dabei waren die Vorbereitungen bereits



Abb. 1: Tiengen, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt.

so weit fortgeschritten, dass schon einen Monat später, am 27. Mai, der Grundstein gelegt werden konnte und ein Jahr später die Kirche eingewölbt für die Ausmalung bereitstand. Nachdem laut fürstlicher Verfügung der Maler Herrmann dafür zu viel verlangt hatte – vermutlich handelt es sich um den Konstanzer Hofmaler Franz Ludwig Herrmann, mit dem Thumb kurz zuvor in der Kirche von Hilzingen und in der Bibliothek von St. Peter auf dem Schwarzwald zusammengearbeitet hatte –, erhielt der 30-jährige Eustachius Gabriel den Auftrag, der ein etwa halb so hohes Gebot abgegeben hatte.⁴

Im Frühjahr 1755 wurde die Kirche geweiht, die sich nun als eine Raumfolge von drei breit gelagerten Jochen mit schmalen Seitenschiffen zwischen den starken durch Gurtbögen verbundenen Innenstrebpfählern zeigt (Abb. 2). Die mittleren nur wenig längeren Joche werden durch die Ausbuchtung zu einer Art Querhaus, lösen so die Strenge des Vorarlberger Münsterschemas auf und geben dem Raum den Eindruck von hallenartiger Weite. Durch die größere Höhe der Kuppel über diesem Bereich wird die Kirche wie in der Birnau in Richtung eines Zentralbaus interpretiert.

Im Rahmen der künstlerischen Ausstattung der Kirche kommt den insgesamt 15 Emblemen eine originelle Bedeutung zu. Die Besonderheit der Tiengener Embleme liegt im Vergleich mit denen in anderen Kirchen darin, dass sie außer dem Motto (auch *Inscriptio* oder *Lemma*) und Bild (auch *Imago*, *Icon* oder *Pictura*) durchgängig auch eine *Subscriptio* (auch *Epigramm*) haben, die hier jedoch weniger der Erklärung des Emblems als vielmehr der Unterweisung dient. Da alle Schriftteile in Latein abgefasst sind, wurden sie von den (meisten) Gläubigen nicht unmittelbar verstanden, sondern konnten als rhetorisches Medium der Predigt über den Inhalt des jeweils zugehörigen Mittelbildes verwendet werden.

Exkurs zur Emblemantik

Die Kunstform des Emblems geht auf antike Vorbilder bis hin zur Hieroglyphik als vermeintlicher Geheimsprache zurück. Als Ge-

³ Zu Peter Thumb grundlegend: Hans Martin Gubler, Ein Vorarlberger Barockbaumeister. Sigmaringen 1972.

⁴ Zu Eustachius Gabriel: Bruno Bushart, Eustachius Gabriel, „seiner Profession ein Mahler“, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 29 (1995), S. 175–223.

burtsstunde der kanonisierten Form des Emblems gilt das von Jörg Breu illustrierte, in Augsburg 1531 erschienene und bis 1781 über 150-mal neu aufgelegte „*Emblematum Liber*“ des Mailänder Rechtsgelehrten und Humanisten Andreas Alciatus. Mit ihm wurden in Abgrenzung von Devisen oder Impressen die drei Elemente, Imago, Inscriptio und Subscriptio als kennzeichnende Merkmale des Emblems definiert.⁵ Die Subscriptio, also die Auslegung, ist fester, ja zentraler Bestandteil der Bücher, die, wie z. B. Picinellis „*Mundus Symbolicus*“, Emblemsammlungen enthalten oder auch von Emblembüchern, die der religiösen Unterweisung oder zur politischen Erziehung von Fürstenkindern dienen sollten.⁶ Mit dem Emblem verbundene Begriffe wie das „offene Kunstwerk“ oder „zweite Sprache“ indizieren deren Funktion als Ausgangspunkt eines belehrenden Diskurses, in dem „der Mitteilungscharakter der Bilder Vorrang vor ihrer künstlerischen Ausführung“ hat.⁷

Entscheidend dabei ist, dass weder das Bild noch die Inscriptio allein den Sinn ausmachen und erkennen lassen, den der Inventor eines Emblems dem Betrachter vermitteln wollte. Erst im wechselseitigen Verweis⁸, also in einem Bezug, der hinter den vordergründigen Ebenen von bildhafter Anschaulichkeit und wortgemäßem Verstehen liegt, entfaltet sich der Sinn, man könnte auch sagen die Qualität dieses Kunstwerks. In diese „Hintersinnigkeit“ einzudringen, setzt freilich die Einbeziehung weiterer Kriterien oder Ebenen voraus. So können Sonne und Mond, Schiffe oder Muscheln je nach Ort, Kirche, Schloss oder Bibliothek, ebenso unterschiedlichen Sinn ergeben, wie z. B. das Thema der Freiheit in den zweieinhalb Jahrhunderten, in denen das Emblem in der Kunst fast allgegenwärtig war, mit ganz unterschiedlichen Wortverbindungen ins Bild gesetzt wurde.

Im 18. Jahrhundert gehörte die Chance, die das Emblem auf zusätzliche Einsichten bot, zum enzyklopädischen Wissen: „*Der Künstler stellt in einem Emblem dem Auge Dinge vor, die eigentlich demsel-*

⁵ Zum Entstehungszusammenhang: August Buck, Die Emblemik, in: Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft. Frankfurt 1971, S. 36–54.

⁶ Hans-Otto Mühleisen, Die Friedensproblematik in den politischen Emblemen Diego de Saavedra Fajardos. München 1982.

⁷ Bettina Bannasch, Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das „bildende Bild“ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts. Göttingen 2007, S. 27.

⁸ Zu Verweiszusammenhängen vgl. Cornelia Kemp, Angewandte Emblemik in süddeutschen Barockkirchen. München 1981, S. 45.

*ben nicht vorgestellt werden können [...]; er malt nicht sowohl für das Aug, als vielmehr für den Verstand.*⁹ Man verwendete daher den Begriff einer „*Gemäl-poesy*“¹⁰, sodass man auch vom Autor und vom Lesen eines Emblems sprechen kann.

Als Gegenstand der Imago konnte dabei alles Natürliche genommen werden, da es vom Schöpfer der Welt stammte und so in ihm grundsätzlich die Verweiskraft auf den Sinn der Schöpfung gesehen wurde. „Alanus ab Insulis brachte im 12. Jahrhundert die Auffassung der Welt als Buch der Schöpfung auf eine prägnante Formel: *Jedes Geschöpf der Welt ist wie ein Buch und ein Bild und ein Spiegel für uns.*“¹¹ Damit waren zugleich Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit inhärent. Bei der Inscriptio kam es darauf an, dass sie sowohl den Bezug zum Gegenstand des Bildes als auch zu dem mit dem Bild gemeinten Sinn herstellte. Die Beziehung und damit auch das Verstehen konnten ganz unterschiedliche Schwierigkeitsgrade annehmen. Man tut daher gut daran, gerade intuitiv plausibel erscheinende Deutungen von Emblemen immer wieder weiterreichenden Überprüfungen zu unterziehen.¹²

Der Baukörper der Tiengener Kirche mit den drei Jochen und den schmalen Seitenschiffen ergibt die formale Vorgabe für die malerische Ausgestaltung auf den ihnen entsprechenden Gewölbefeldern.¹³ Die inhaltliche Bestimmung der Ikonografie wurde im Vertrag mit Eustachius Gabriel festgeschrieben: *„In den oberen Chorbogen die Verklärung Christi auf dem Tabor nach dem von ihm selbst vorgewiesenen Dessen.“* – *„In dem mittleren oder Hauptbogen die Heiligste Dreifaltigkeit, Mariaan, die Mutter Gottes im Himmel, auf der rechten seithen der Heyl. Joseph und auf der linken seithen der Heyl. Nepomuk mit anständiger glory, unten [...] aber die Hoffnung [...] und den Glauben mit Ausstossung des Lucifer aus dem Himmel sambt seiner symbolie.“* – *„In*

⁹ Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften, 8. Bd. Frankfurt am Mayn 1783, S. 321.

¹⁰ Lucas Jennis als Verleger im Vorwort zu Daniel Cramer, *Emblemata Sacra*. Frankfurt 1624, A IIII: *„Emblemata, durch welche als mit einem redenden Gemälte / unter einer schlechten Figur / allerhandt verborgene Lehren vorgestellt werden.“*

¹¹ Robert Honstetter, *Der Salemer Barockofen und sein Zisterzienser-Kosmos*, *Salemer Hefte* 5 (2014), S. 17.

¹² Ebd., S. 26.

¹³ Ein Überblick zur Ikonografie bei Oskar Holler, überarb. von Ursula Pechloff, *Maria Himmelfahrt, Tiengen/Hochrhein*. Passau 1993.

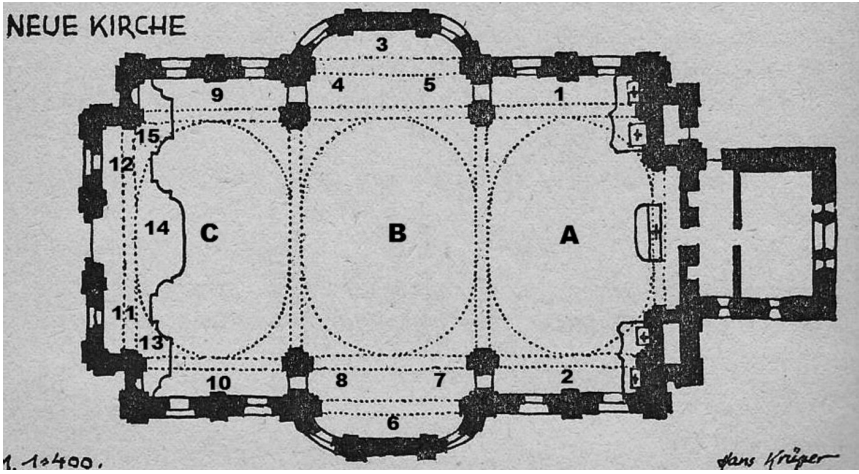


Abb. 2: Grundriss der Tiengener Kirche mit Position der 15 Embleme.

dem unteren Bogen bey dem grossen Portal endlich die Patrone der hiesigen Stadt, nemlichen St. Agatha und St. Sebastian im Triumph der Marter dargestellt.“ – „Die vier Evangelisten und vier Kirchenlehrer in Brustbildern representieret.“ – „Alle übrigen kleine Plätze mit dahin sich schickenden symbolis aufgefüllet und zu allseitigen Vergnügen bemahlet werden sollen.“ Dieser Vertrag enthält zur Interpretation der hier thematisierten Embleme zwei wichtige Informationen: Zum einen hat der Auftraggeber zwar die Themen der drei großen Bilder sowie die der Kartuschenbilder um das vordere und hintere Fresko, nicht aber die der

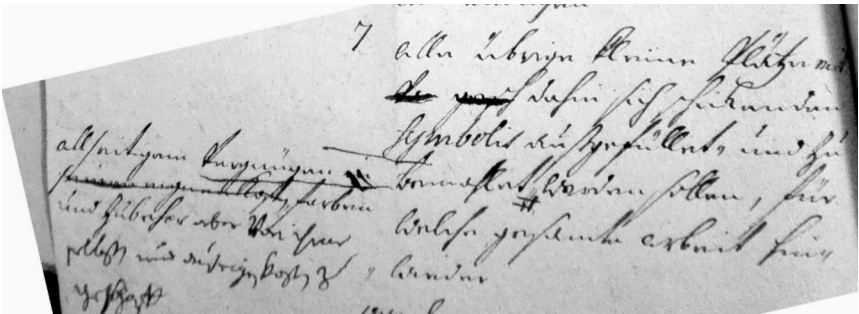


Abb. 3: Auszug aus dem Vertrag mit Eustachius Gabriel zu den Emblemen.

„Symbole“ vorgegeben. Hier muss es demnach einen anderen „Inventor“ gegeben haben, der zur „Erfindung“ der Embleme einen durch Literatur oder durch Kenntnisse anderer Räume handhabbaren Wissensbestand eingebracht hat. Auch wenn Gabriel auf dem mittleren Fresko selbstbewusst mit „*invenit et pinxit*“ signiert, wird der Inhalt aller Darstellungen von anderer Seite festgelegt worden sein.

Wie im Vertrag mit Gabriel vorgegeben, findet man im Fresko über dem ersten Joch die Verklärung Christi, allerdings mit einer auffallenden Erweiterung, die vielleicht auf eine Initiative des Künstlers zurückgeht, da die untere Gruppe Ähnlichkeiten mit seinem kurz zuvor angefertigten Fresko in der Waldseer Schlosskapelle aufweist.¹⁴ Wenn im Vertrag bei dem Bild erwähnt wird, dass dieses nach dem vom Maler selbst vorgelegten „*Dessein*“ angefertigt werden soll, könnte dies ein Hinweis auf die durch Gabriel initiierte Erweiterung des Themas sein. Die Verklärung, wie sie bei Mt 17,1–8 beschrieben ist, wird im unteren dunkler gehaltenen Teil des Bildes mit Mt 17,14–18 fortgeführt, wo Christus auf Bitte seines Vaters einen schwer unter Mondsüchtigkeit leidenden jungen Mann von seiner Krankheit heilt (A, Abb. 4).¹⁵ Die Verkündung des Heilsgeschehens in der Verklärung wird in die konkrete Behebung menschlicher Not übersetzt. In den Gewölbezwickeln hat Gabriel gemäß Auftrag mit ihren üblichen Attributen, Engel, Löwe, Stier und Adler, die vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes positioniert. Im Bogen vor dem Mittelbild wurde, wie in vielen Barockkirchen, im Blickfeld des Predigers eine Uhr eingebaut.

Das Emblem über den nördlichen Fenstern des vorderen Jochs verweist mit dem Bezug zum Kuppelfresko bereits auf ein Grundmuster der Tiengener Emblematis, indem in den drei Jochen jedes der zehn Stücke in Beziehung zum jeweiligen Mittelbild steht. Die Imago dieses Emblems zeigt die drei Hütten (hier Zelte), die die Apostel bei der Verklärung Jesu auf dem Tabor bauen wollten (Abb. 5). Die Inscriptio beschreibt: FACIAMUS TRIA TABERNACULA. Die Worte sind Mt 17,4 entnommen (da die Inscriptio aus der Vulgata zitiert sind, werden hier alle Bibelzitate möglichst wörtlich aus der Vulgata übersetzt): *„Antwortend aber sagte Petrus zu Jesus: Herr, es ist gut, dass wir hier sind. Wenn du es wünschst, bauen wir hier drei Hütten, eine für dich und*

¹⁴ Bushart (wie Anm. 4), S. 193.

¹⁵ Die Angaben in Klammer beziehen sich auf den Grundrissplan (Abb. 2).



Abb. 4: Östliches Kuppelfresko, Verklärung auf dem Tabor (A).





Abb. 5: Emblem 1.

eine für Moses und eine für Elija.“ Die Subscriptio erläutert dazu: QUAENAM HAEC PHANTASMATA RERVM. Diese in der antiken Philosophie und auch in mittelalterlichen Predigten häufig gebrauchte Wortverbindung wird man mit Bezug auf den Vorschlag, hier Hütten zu bauen, als Mahnung übersetzen können: „Was sind dies doch für Trugbilder von diesen Dingen“ – ihnen sollte man nicht anheimfallen.

Das gegenüberliegende Emblem liest sich dann wie der nächste Schritt einer Aufforderung über den richtigen Weg. Über dem Bild mit einer ummauerten Stadt auf dem Berg steht als Motto: ASCENDAMVS AD MONTEM. Die Worte stammen aus Jes 2,3: „Und viele Völker werden losgehen und sagen: Kommt und lasst uns zum Berg des Herrn hinaufsteigen und zum Haus des Gottes Jakobs, und er wird uns seine Wege lehren und wir werden auf seinen Pfaden gehen, denn von Zion



Abb. 6: Emblem 2.

geht das Gesetz aus und das Wort des Herrn von Jerusalem.“ Die Subscriptio erläutert dazu: HOC ITER AD SIDERA VERUM „Dies ist der wahre Weg zu den Sternen“. Die Formulierung ist Teil eines Vorwortes des Dominikaners Bartolomeo d’Angelo aus dem 16. Jahrhundert zu den Predigten des Aquinaten: „*Qui sibi quaerit iter monstrari ad sidera verum. Quo servitoris dogmata sancta vocant.*“ – „Wer für sich frägt, dass ihm der wahre Weg zu den Sternen gezeigt werde. (Von) Dort werden die heiligen Vorschriften des Erlösers gesprochen.“ Mittelbild und die beiden seitlichen Embleme ergeben demnach eine belehrende Einheit: Vom Ereignis der Verklärung ausgehend wird auf der linken Seite davor gewarnt, sich nicht auf irdische Trugbilder, hier die von Menschen zu errichtenden Hütten, zu verlassen, sondern, so auf der rechten Seite, sich nach dem Wort von der Gottessohnschaft zu richten, das im himmlischen Jerusalem, der auf dem Berg gelegenen Burg Sion, zu hören ist. Für beide Embleme sind (bislange) keine unmittelbaren Vorlagen zu erkennen. Vielmehr war ihr „Erfinder“ im Umgang mit dieser Kunstform so vertraut, dass er in der von ihm verfolgten pastoralen Absicht eigenständig jeweils sowohl im einzelnen Emblem Motto, Imago und Subscriptio in einen inneren Zusammenhang und darüber hinaus die beiden Embleme in Verbindung bringen konnte.

Auch beim Fresko des mittleren Jochs, bei dem die Kartuschen leer blieben, hat sich Gabriel sowohl an die Anweisung gehalten als auch die Thematik weitergeführt (Abb. 7, B). Über Maria auf dem Weg in den Himmel erscheint die göttliche Dreifaltigkeit: Vater und Sohn halten die Krone für die Himmelskönigin bereit. Links von der Himmelfahrts-Szene findet man mit Johannes dem Täufer einen im Vertrag ebenso wenig angeforderten Heiligen wie den über ihm durch die Kopfbedeckung als alttestamentarischer Priester erkennbaren (vermutlich) Zacharias, den Vater des Johannes. Vor den beiden kniet mit dem Attribut einer Taube der im Vertrag vorgesehene Joseph, während Nepomuk in das dritte Kuppelbild versetzt wurde. Unterhalb des zentralen Motivs sind gemäß Vertrag die christlichen Tugenden, Glaube, Hoffnung, und Liebe, dargestellt. Diese Komposition ist jedoch auf insgesamt neun Figuren erweitert, sodass sich eine Verbindung mit den weltlichen Kardinaltugenden, Weisheit, Gerechtigkeit, Mäßigung und Stärke, ergibt, wie sie frühmittelalterlich von Ambrosius definiert wurden. Der Glaube wird personifiziert in zwei allegorischen Gestalten, von denen die größere mit in den Himmel gerichtetem Blick in der rechten Hand eine Lilie



Abb. 7: Mittleres Kuppelfresko, Mariä Himmelfahrt (B).



hält, während sie zugleich mit dem rechten Fuß in Richtung eines auf dem Rücken liegenden Götzenbildes tritt und mit der linken Hand liebevoll eine an ihrer Brust liegende Gestalt umfasst, die ihrerseits mit der rechten Hand in ein Musikinstrument greift. Die biblische Aufforderung, im Gebet zum Lob Gottes Musik erschallen zu lassen, wird in diesem Glaubenspaar, von dem zugleich das Heidnische überwunden wird, originell ins Bild gesetzt. Bushart nennt sie die Andacht. Unterhalb des Glaubenspaares hält die bis aufs Gesicht verhüllte Allegorie der Liebe eine Schale mit drei Herzen in die Höhe, aus der Rauch in Richtung der in der Diagonalen gezeigten Hoffnung mit dem typischen Attribut des Ankers aufsteigt. Zwischen Glaube und Hoffnung findet man ein weiteres Pärchen, unter dem sich die zweite Kardinaltugend, die Gerechtigkeit, mit dem Stier, in der Verbindung mit dem Frieden präsentiert.¹⁶ Diese Verbindung nach Psalm 84 („*iustitia et pax osculati sunt*“, „*Gerechtigkeit und Friede küssen sich*“) wird durch den Lorbeerkranz der zweiten Figur erkennbar. Die Mäßigung hält in der linken Hand ein kleines Gefäß, mit dem Zeigefinger der Rechten hält sie sich den Mund zu. Mäßigung wird oft mit dem Thema des Trinkens in Verbindung gebracht. Die sehr energische Klugheit tritt mit dem Fuß auf einen Geldsack, aus dem noch Münzen hervorkullern. Die behelmte Stärke hat ihr Attribut, die Säule, auf die Schultern geladen und scheint vor allem der Hoffnung über ihr zugewandt.

Beim Blick nach oben hält rechts von Maria eine Assistenzgestalt den Krönungsmantel bereit. Daneben finden sich die Vertreter des Alten Testaments, unter anderem Adam und Eva, Noah, Abraham und David. In einer dramatischen Inszenierung hebt zwischen illusionistischer Säulenarchitektur eine weiß gekleidete Gestalt, vielleicht eine Ecclesia, die Gesetzestafeln und darüber ein Kreuz in die Höhe, wodurch die Welt der Sünden überwunden wird, von denen mit der Verbindung von Krone und Pfau die Assoziation zur Hauptsünde der „*superbia*“, des Hochmuts, direkt ins Auge fällt. Die Personengruppe auf der gegenüberliegenden Seite war im Vertrag mit Gabriel ebenfalls nicht vorgesehen. Hier sitzt eine Frau mit einem Amulett, auf dem die Jesus-Initialen zu erkennen sind, auf einem vornehmen Stuhl. Neben ihr entdeckt man mit dem Hahn (Medizin), dem Bienenkorb und mehreren Büchern Ele-

¹⁶ Zum Stier als Symbol der Gerechtigkeit im frühen Christentum siehe: Friedrich Korn, *Vorschule der Hieroglyphik*. Leipzig 1837, S. 231.

mente der Wissenschaften. So wird man dieses Ensemble als „sedes sapientiae“, als Sitz der Weisheit verstehen dürfen, die hier von den vier Erdteilen verehrt wird: an oberster Stelle mit dem Pferd Europa, die in den Gesichtszügen Ähnlichkeit zu Maria Theresia aufweist. Darunter sieht man von links Amerika mit Krokodil, Afrika mit einem Papagei und Asien. Diesen „Anbetungstypus“ der Erdteile kannte man aus der nahe gelegenen Kirche in Hilzingen und die Idee eines „sedes sapientiae“ aus der Bibliothek von St. Peter, beides Gebäude, die Thumb kurz zuvor fertiggestellt hatte. Die Ikonografie des Kuppelfreskos wird oberhalb der Aufnahme Mariens in den Himmel mit dem wiederum im Vertrag vorgegebenen Höllensturz des Luzifer abgeschlossen. Er wird in mehreren Gestalten personifiziert, von denen eine, mit Krone versehen, sich noch mit einem Speer zu wehren versucht. Mit in die Hölle stürzt die Kopfbedeckung eines Muslims, auf der man den Halbmond entdeckt. Angesichts der immer wieder drohenden Türkengefahr gewahrt man in dieser Zeit die Verknüpfung der Vernichtung des Bösen mit den Muslimen häufiger. Aufmerksam wird die Szene seitlich von einem Mann mit einem Lamm auf der Schulter beobachtet, ein Bild des guten Hirten. Wenn in der Lauretanischen Litanei Maria als Sitz der Weisheit bezeichnet wird¹⁷, also dieses Thema eine Bezeichnung Marias enthält, mag dies ein Hinweis sein, dass dies auch für die anderen drei Szenen gilt. Mit der Anrufung als Königin der Patriarchen kann man die südliche Gruppe verbinden, im Bild der Tugenden finden sich zwei Anrufungen Marias als Spiegel der Gerechtigkeit und als kluge Jungfrau („virgo prudentissima“), und mit dem Höllensturz wird in der barocken Malerei häufig die apokalyptische Frau als Bild Marias in Szene gesetzt. Das Zentrum schließlich ist eine Assoziation auf Maria als Pforte des Himmels, die sie hier durchschreitet. Während die vorgegebenen Grundthemen der drei großen Fresken einschließlich der acht Zwickelbilder eher konventionell sind, ist gerade die erweiterte Ikonografie des Mittelbildes von ganz eigener Originalität.

Das Emblem im Bogenfeld nördlich des Mittelbildes zeigt vor dem Hintergrund einer Stadt auf dem Berg in der Mitte einen Baumstamm mit einem seitlichen Ast, an dem ein Siegeskranz hängt (Abb. 8). Von einer geharnischten Hand geführt, holt ein Speer diesen herab, während

¹⁷ Zur Lauretanischen Litanei: Judith Frankhäuser-Kandler, *Zur angewandten religiösen Emblematik in Kirchen Niederbayerns*. München 2013, S. 46–52.



Abb. 8: Emblem 3.

gleichzeitig links im Bild eine andere, bekleidete Hand eine Krone herbeiträgt. Das Motto *VINCENTI DABO* ist ein Zitat aus Offb 2,7: „*Wer ein Ohr hat, der höre, was der Geist den Gemeinden sagt: Wer siegt, dem werde ich vom Holz des Lebens zu essen geben, das im Paradies meines Gottes ist.*“¹⁸ Es erläutert offensichtlich die rechte Seite des Bildes, wo vor dem himmlischen Jerusalem vom Baum des Lebens ein Siegeskranz geholt wird. Fortgesetzt wird das Motto in der Subscriptio mit den Worten: *VIRTUS TROPHAEA REPORTAT* „*Die Tugend gibt das Siegeszeichen zurück*“. Das ist die Erläuterung des linken Bildteils. Die beiden Teile werden in Über- und Unterschrift somit gemeinsam belehrend übersetzt: Wer sich nach dem Geist Gottes richtet, der wird den Siegeskranz erhalten, und wer tugendhaft lebt, mit der Krone belohnt werden. Mit der Annahme, dass sich die Embleme jeweils auf das Mittelbild beziehen, ist dies eine Auslegung zur Himmelfahrt Mariens, die der Eingebung des Geistes gefolgt ist und für die deshalb dort die Krone bereitgehalten wird. Die Krone ist generell ein Symbol Marias als Himmelskönigin und verweist zudem auf das Fest „Maria vom Siege“, das als Dank für den Sieg über die Osmanen verfügt wurde.¹⁹ Hier ergibt sich die Verbindung zu dem im Mittelbild auf dem Weg in die Hölle befindlichen Hut eines Muslim.

Direkt wird Maria im Emblem im links davon liegenden Gewölbezwickel angesprochen. Es zeigt in der Mitte eines rechteckigen Rosenbeetes ein Marienmonogramm, dem sich die Blüten ebenso wie die

¹⁸ Zum Baum als Urmotiv des Emblems: Anja Hofmann, *Sakrale Emblematis in St. Michael zu Bamberg*. Wiesbaden 2001, S. 25.

¹⁹ Honstetter, *Barockofen* (wie Anm. 11), S. 30/31.



Abb. 9: Emblem 4.

Bäume am Rand zuneigen. Dadurch entsteht zum einen um den Namen Maria ein Rosenkranz und zum anderen bilden die Rosen einen „hortus conclusus“, einen geschlossenen Garten, der ein altes allegorisches Bild Marias beinhaltet.²⁰ Das Motto aus Ez 19,10: FRUCTUS EIUS, ET FLORES EIUS („ihre Frucht, ihre Blüten“) ist gegenüber dem Schrifttext leicht verändert und wird sich nach dem hebräischen Urtext so verstehen lassen: „Deine Mutter [ist] wie ein Weinstock in deinem Blut, am Wasser gepflanzt, dessen Frucht und Zweige aus reichlich Wasser entstanden sind.“ Bei „Blut“ gibt es in zwei Handschriften die Alternative „Weinberg“. Die Subscriptio erläutert: EX HORTO FLOSCVLVS ILLE TVO. Das ist die Abkürzung und damit Sinnverkehrung eines im 18. Jahrhundert häufig gebrauchten Spruchs: „Non venit ex horto flosculus ille tuo.“ Während in dem aus der Antike herrührenden Sprichwort darauf abgehoben wird, dass die Blüte nicht aus dem eigenen Garten stammt, vermittelt die Subscriptio hier wie in dem Weihnachtslied „Es ist ein Ros’ entsprungen“, dass die Frucht und Blüte Merkmale Mariens

²⁰ Wolfgang Stammer, Der allegorische Garten, in: Ders., Wort und Bild. Berlin 1962, S. 107.



Abb. 10:
Emblem des geschlossenen Gartens
bei Ludovicus Boschius, Class. I,
Tab. XVII.



Abb. 11: Emblem 5.

sind. Der Garten an sich ist von alters her ein Mariensymbol, sei es, dass sie selbst wie hier mit dem Garten verglichen wird, sei es, dass sie als Symbol der Unversehrtheit im „beschlossenen Garten“ dargestellt wird.²¹ Vorbilder für den geschlossenen Garten finden sich in der emblematischen Literatur mehrfach.

Das rechte Pendant zeigt mit Architektur im Hintergrund und einem Baum daneben einen überlaufenden Springbrunnen, über dem das Motto nach Jak 1,5 verkündet: *DAT OMNIBUS AFFLUENTER*: „Wenn jemand von euch aber der Weisheit bedarf, [dann] fordere er [sie] von Gott, der allen reichlich gibt und [es] ihm nicht vorwirft, sondern geben wird, er gibt allen im Überfluss.“ Die Subscriptio fordert dazu auf: *BIBE SAT FONTEMQUE CORONA*: „Trinke genug und bekröne [bekränze] die Quelle.“ Auch dieses Emblem ist wie das vorangehende ein Marienemblem und daher vom Thema des Kuppelbildes her zu lesen. Die Anrufung aus der Lauretanischen Litanei, Maria als Quelle der Weisheit, wird hier in den wie bei antiken Festen in einen mit Blumen bekränzten Brunnen übersetzt. Die Inscriptio beschreibt den Überfluss an Weis-



Abb. 12:
Der Brunnen als Bild Marias bei
Abraham a Sancta Clara.

heit, der Maria von Gott gegeben ist. Die Imago zeigt in wörtlicher Übersetzung die überfließende Brunnen-schale, und die Subscriptio fordert den Betrachter auf, davon genug zu trinken und dabei diese Quelle zu bekränzen, man wird sagen dürfen: zu feiern und zu lobpreisen. Abraham a Sancta Clara nutzt in seiner Interpretation der Lauretanischen Litaneien den Brunnen für die Anrufung Marias als „Allerkeuscheste Mutter“.²² Der Brunnen ist eine Art „religiöses

Ursymbol“ und gehört auch mit dem Thema des Überflusses je nach Kontext verschieden verstehbar zu den Standardbildern der Emblematik. Filippo Picinelli präsentiert den überfließenden Brunnen auf dem Deckblatt seines „Mundus Symbolicus“ gleichsam als Emblem der Embleme (Abb. 13), und allein in der „Symbolographia“ von Jacobus Boscchius findet sich (unter den mehr als 3000 Emblemen) fünfmal ein Brunnenemblem (Abb. 14).

Im Emblembild des südlichen Bogenfelds steht in einem tuchbedeckten Architekturelement auf einem Tisch ein Amboss mit einem Hammer, daneben ein Gefäß, in das ein oder mehrere auf dem Amboss bearbeitete Stücke hineinreichen (Abb. 15). Das Motto ist Ps 33,20 (Vulgata) bzw. 34,20 (heutige Bibelausgaben) entnommen: *MULTAE TRIBULATIONES IUSTORUM*: „Viele Drangsale [sind] den Gerechten und von diesen allen hat er sie befreit.“ Die Subscriptio erläutert dazu: *DANT VERBERA DURA DECOREM*, „Harte Schläge geben die Schönheit“ [oder den Schmuck]. Deutet man auch dieses Emblem als Marienemblem, so spricht das Motto von ihren schweren Stunden, und die Sub-

²¹ Hinweise dazu bei: Hofmann (wie Anm. 18), S. 44–46.

²² Abraham a Sancta Clara, *Stella ex Jacob orta Maria*. Wien 1680. Zur Differenz der lateinischen und deutschen Ausgabe: Robert Honstetter, *Der Destillierkolben und die Gottesmutter*, *Salemer Hefte* 6 (2016), S. 96–104.

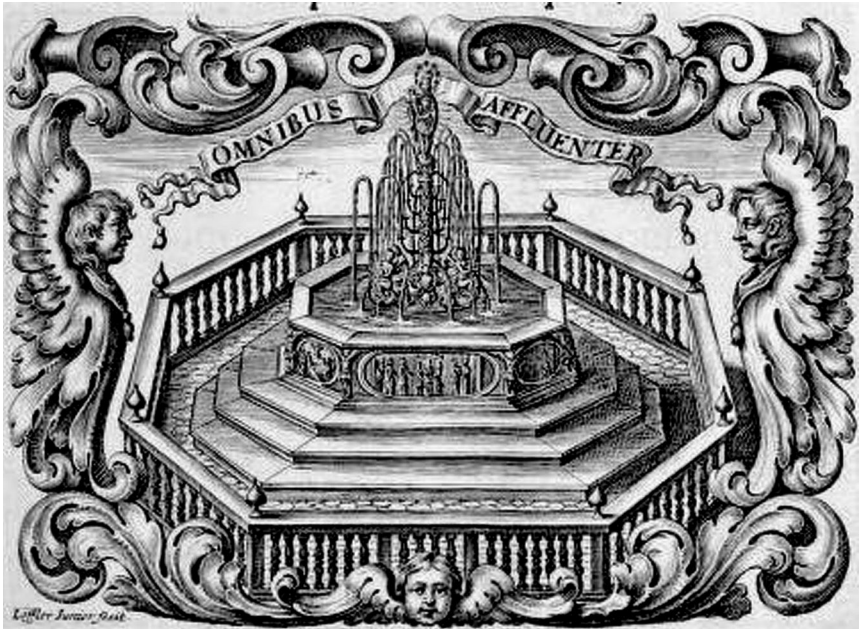


Abb. 13: Brunnen auf dem Titelblatt von Picinellis *Mundus Symbolicus*.



Abb. 14: Beispiel eines überfließenden Brunnens aus der *Symbolographica* des Ludovicus Boschius, Class. III, Tab. XXXI.

scriptio verspricht den Lohn für getragenes Leid, das in der Himmelfahrt Mariens sichtbar wird. Der Amboss, auf dem ein Diamant mit dem Hammer traktiert wird, ist in Kirchen ein des Öfteren gewähltes Motiv zur Vermittlung, dass das Martyrium letztlich ein Stück Weg zur Heiligkeit ist.²³ Wahrscheinlich diente hier als Vorlage jedoch ein Emblem von Picinelli (Abb. 16), bei dem auf dem Amboss eine Krone liegt, die er so erklärte, „*dass man die Krone des Martyriums und der Seligkeit nur erlangt, wenn man Folter, Verwundungen und Tod auf sich nimmt*“. Dieses Emblem wurde



Abb. 15: Emblem 6.

mit der Anrufung aus der Lauretanischen Litanei als Königin der Märtyrer und als Himmelskönigin auf Maria übertragen.²⁴ Insofern ergibt sich bei diesem Emblem, insbesondere wenn man den Gegenstand am Amboss als Krone sieht, der direkte Bezug zum Mittelfresko.

Das Emblem im östlichen Gewölbezwickel des mittleren Jochs zeigt im Bild ein astronomisches Gerät, wohl eine Art Torquetum, auf einem mit einem Tuch bedeckten Tisch, über dem ein heller Stern erscheint (Abb. 17). Mit STELLA SPLENDIDA, „ein glänzender Stern“, verkündet das Motto nach Offb 22,16: „*Ich, Jesus, habe meinen Engel gesandt, um euch [all] dieses über die Gemeinden zu bezeugen. Ich bin die Wurzel und der Stamm Davids, der strahlende und morgendliche Stern.*“ Die Unterschrift erklärt: SE VERTIT AD UNAM, „*Er wendet [oder richtet sich] nur nach dem einen*“, man wird ergänzen, Stern. Das heißt, dass im Zentrum hier ein astronomisches Gerät steht, das als belehrende Mahnung mit seinem Zeiger nur auf einen Stern, nämlich Christus verweist, wie er in der Inscriptio verkündet wird. Da der Morgenstern eine der Anrufungen der Lauretanischen Litanei ist, wird man auch dieses Ensemble als Marienemblem verstehen dürfen. Für die Imago dieses Emblems gibt es diverse Vorbilder, so etwa bei Jacobus Boschius, der diesen Typus gleich mehrfach aufführt. Für das Bild Marias als Stern gehörte zu den Wissensbeständen des 18. Jahrhunderts nicht nur der Hymnus des Reichenauer Mönchs Hermann der Lahme aus dem 11. Jahrhundert

²³ Nachweise bei Kemp (wie Anm. 8), S. 369 (Hammer schlägt auf Diamant). In der Kirche von Wiechs erläutert das Motto dazu: „SEIN GLANZ DURCH HAMMERSTREICH DER DIAMANT SCHÖN ERLANGET/ DURCH SCHWERTEMARTERSTREICH SANCT SISTUTS NOCH MEHR PRANGET“ (ebd., S. 326).

²⁴ Belege bei Dieter Bitterli, *Der Bilderhimmel von Hergiswald*. Basel 1997, S. 309.



Abb. 16: Krone auf Amboss, Picinelli, mundo symbolico 1653, S. 546.



Abb. 17: Emblem 7.

„Ave, praeclara stella maris“, sondern auch die erwähnte Schrift von Abraham a Sancta Clara, „Stern so aus Jacob aufgegangen Maria“.²⁵

Im westlichen Pendant orientieren sich zwei Gestalten bei ihrer nächtlichen Fahrt auf einem Segelschiff an dem rechts im Bild stehenden Leuchtturm (Abb. 18). Das Motto aus Ps 77,14 (Vulgata) bzw. Ps 78,14 (heutige Bibelausgaben) nimmt unmittelbar auf das Bild Bezug: TOTA NOCTE IN ILLUMINATIONE: „Und er leitete sie am Tag mit der Wolke und die ganze Nacht mit dem Licht des

Feuers.“ Die Wolke des Tages findet man neben dem Leuchtturm. Die Subscriptio erläutert dazu: MONSTRAT ITER, TUTUMQUE FACIT, „Er [oder sie] zeigt den Weg und macht ihn sicher“. Man wird auch dieses Emblem leicht auf Maria beziehen und sie als Wegweiser für das Schiff des Lebens begreifen können. Imago und Subscriptio stammen von zwei unterschiedlichen Emblemen in der *Symbolographica* des Jacobus Boschius.²⁶ Am Ensemble dieser drei Embleme südlich des Mittelfreskos wird leicht erkennbar, dass sich ihr Autor auf jeden Fall von der Sammlung des Jacobus Boschius inspirieren ließ. Dort finden sich bei Class I auf Tab. VI eben die Motive der Embleme 6, 7, 8 nebeneinander (Abb. 19).



Abb. 18: Emblem 8.

²⁵ Am Salemer Prunkofen hat die Pictura des auf den einen Stern gerichteten Kompasspfeils das Lemma: „unus sufficit“ („Der Eine genügt“). Vgl. Honstetter, Barockofen (wie Anm. 11), S. 43–45.

²⁶ Jacobus Boschius, *Symbolographia*. Augsburg und Dillingen 1701. Das Leuchtturmschiff-Emblem findet sich ganz ähnlich mit dem Motto „terram perlustrat et undas“ („Er erleuchtet Land und Meer“) auch auf dem Salemer Prunkofen. Vgl. Honstetter, Barockofen (wie Anm. 11), S. 36.



Abb. 19.

Das, wie im Vertrag mit Eustachius Gabriel vorgegeben, von den vier großen abendländischen Kirchenvätern in Kartuschenrahmen umgebene Mittelbild des hintersten Jochs präsentiert „die Patrone der hiesigen Stadt“, Agatha und Sebastian (Abb. 20, C). Agatha am linken Bildrand, erkennbar durch die Zunge und die damit abgeschnittenen Brüste, ist mit anderen schon in der Höhe der Himmelsöffnung, wo sie von vielen Heiligen, darunter am zerbrochenen Rad erkennbar Katharina, und letztlich von der göttlichen Providentia erwartet wird. Sebastian kommt hier, die Pfeile als Zeichen, dass ihn diese Marter nicht umbringen konnte, triumphierend in der linken Hand haltend, vor Kaiser Diokletian. Im Hintergrund warten bereits die Schergen mit der Keule, um das zweite, endgültige Todesurteil zu vollstrecken. Sebastian aber zeigt mit der rechten Hand, dass sein Weg in den Himmel geht. Im rechten Teil des Bildes entdeckt man den Brückensturz des Nepomuk, der im 18. Jahrhundert in den Habsburger Landen so etwas wie ein Nationalheiliger war.

Das Emblem im nördlichen Bogenfeld präsentiert eine ummauerte Stadt, auf die von den Bergen die Stadt bedrohende Lavaströme niedergehen (Abb. 21). Im Kontext des gesamten Emblems könnte es sich mit



Stadtmauer und Kuppelkirche um Catania auf Sizilien handeln, wo man auf alten Abbildungen auch deutlich eine Kuppelkirche sieht. Das darauf bezogene Motto aus Ri 5,25 lautet: PETENTI AQUAM LAC DEDIT und bezieht sich auf das bei Feuergefahr notwendige Wasser: „Als er Wasser forderte, gab sie Milch, und in einer Schale Vornehmer bot sie Butter an.“ Das Thema wird in der Subscriptio knapp interpretiert: FUGAT FLAMMAS, „Er [sie oder es] vertreibt die Flammen“. Das Emblem stellt in allen drei Teilen die Verbindung zu der

im Kuppelbild abgebildeten Stadtpatronin Agatha her, die als Patronin die Stadt Tiengen eben vor Feuer schützen soll. Nimmt man den zweiten Teil des Mottos dazu, so erinnert dies auch an die nährende Milch der Mutterbrust, für die Agatha angesichts ihres Martyriums als Patronin gilt. Und schließlich ist die Subscriptio einem Epigramm von Thomas von Aquin entnommen, in dem vor dem Feuer gewarnt wird, das von anstößigen Frauen, von Dirnen, ausgeht.²⁷ Das heißt, die Bekämpfung des Brandes und der Schutz vor dem realen Feuer werden hier in die Mahnung übersetzt, durch eigenes Feuer den Brand der sexuellen Lust zu überwinden. Nimmt man die Passage, die bei Thomas dem „*fugat flammam*“ folgt, „*vulcanus multat Amorem*“, „*der Vulkan bestraft Amor*“, den Gott der Liebe, hinzu, wird die Komplexität des Emblems deutlich. Zu dessen Verständnis ist jedoch vor allem noch ein Blick auf die Agatha-Legende, hier zusammengefasst nach dem Ökumenischen Heiligenlexikon, notwendig: Agatha sei eine wohlhabende, adlige sizilianische Jungfrau von großer Schönheit gewesen. Sie wies die Brautwerbung des Statthalters Quintianus zurück, da sie Christin sei; der nutzte

²⁷ Dominici Baptistrae, Epigrammata. Venedig 1653, S. 35.



Abb. 20: Westliches Kuppelfresko mit den Stadtpatronen Agatha und Sebastian (C).



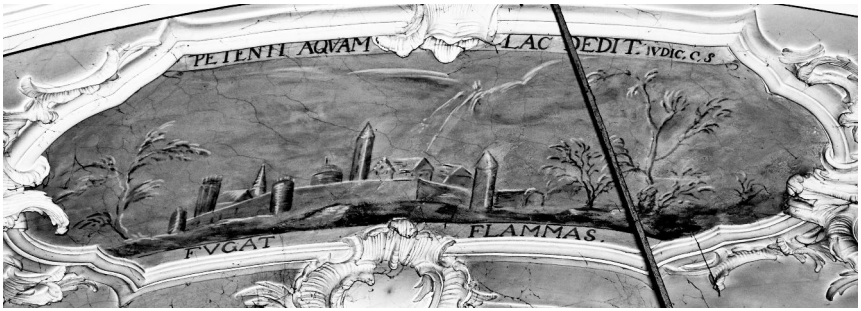


Abb. 21: Emblem 9.

den kaiserlichen Erlass zur Christenverfolgung, ließ sie verhaften und ins Bordell der Aphrodisia bringen, damit sie zur Unzucht verführt werden sollte. Diese jedoch versuchte das erst gar nicht, der Statthalter veranlasste Verhöre, Folter und sadistische Qualen: Mit den Händen an einen Balken gehängt, wurden Agatha die Brüste mit einer Zange zerrissen und schließlich abgeschnitten. Tags darauf legte man sie auf spitze Scherben und glühende Kohlen. Nach ihrem Tod legte ein von hellem Licht strahlender Jüngling eine Marmortafel in den Sarkophag mit der Aufschrift: Ein heiliger und freiwilliger Geist, belohnt von Gott, Rettung für das Land. Am ersten Jahrestag von Agathas Tod wurde der die Stadt Catania bedrohende Lavastrom des Ätna abgelenkt durch die aus dem Grab sich erhebende Marmortafel, nach anderer Überlieferung durch ihren weißen Seidenschleier, den man dem Lavastrom entgegen-trug. In Süddeutschland wurde in Form kleiner Brüste an ihrem Fest Agathenbrot gebacken, es schütze vor Fieber und Krankheiten der Brust und helfe gegen Heimweh, das ja oft wie Feuer brennt. Man gab dieses Brot auch den Frauen gleich nach der Geburt eines Kindes, um den Milchfluss zu sichern. Man findet demnach in dieser Legende die Motive, die das Emblem in den drei Teilen bestimmen: Im Motto Wasser und Milch, in der Imago die Bedrohung durch Feuer, hier durch die Lava, und in der Subscriptio nicht nur die Bitte um Schutz vor dem Feuer, sondern auch die Mahnung, die Flammen der Lust zu vertreiben, wie Agatha letztlich durch das Martyrium der glühenden Kohlen den Lüsten des Bordells entkommen war.

Auf dem Emblem gegenüber hält eine aus den Wolken kommende Hand einen Schild, mit dem die auf die Kirche von Tiengen zufliegenden

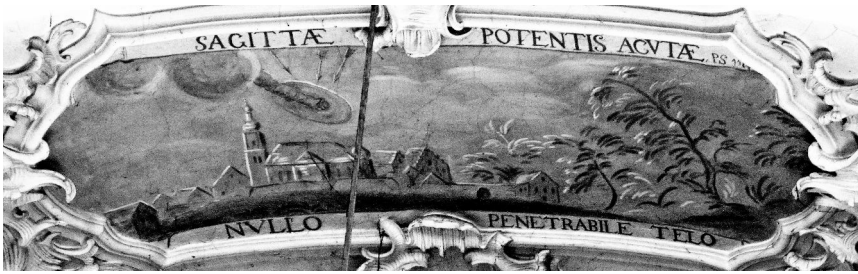


Abb. 22: Emblem 10.

Pfeile abgewehrt werden.²⁸ Das Motto SAGITTAE POTENTIS ACUTAE aus Ps 119,4 (Vulgata) bzw. 120,4 (heutige Bibelausgaben) „Scharfe Pfeile eines Starken mit Ginsterkohlen“ verweisen nun auf Sebastian, den zweiten im Mittelfresko gezeigten Stadtpatron. Die direkt dazugehörige Subscriptio NULLO PENETRABILE TELO stammt aus Ovid, Metamorphosen XII, 165, und bezieht sich dort auf Achill: „*War im Gespräch zumeist. Gar seltsam fanden es alle, dass durchdringlich der Leib des Jünglings keinem Geschosse, Dass er, besiegtbar nie durch Verletzungen, stumpfte das Eisen.*“ Die Übertragung der Thematik des Mittelbildes auf das Emblem liegt nahe: Sebastian, den, wie man im Fresko sieht, die Pfeile nicht umbringen konnten, schütze auch Tiengen und hier speziell diese Kirche vor Gefahren, die sie wie Pfeile anfliegen. Auch für die Pictura mit anfliegenden Pfeilen findet man bei Boschius Vorlagen. Etwa zeitgleich wurde in der Frauenkirche in Wasserburg am Inn ein Emblem angebracht, auf dessen Pictura eine Hand aus der Wolke einen Schild mit einem Marienmonogramm über die Stadt hält, von dem die Pfeile abprallen.²⁹

Die letzten fünf Embleme, gegenüber der Grisaille der anderen mehr in bräunlicher monochromer Malerei ausgeführt, befinden sich an den zwei übereinanderliegenden Emporen. An der oberen Empore, wo Orgel und Musizierende ihren Platz haben, bildet das Zentrum des beim Blick zurück linken Bildes eine vor einer Stoffabdeckung stehende Harfe, über der drei geflügelte und mit Blumen geschmückte Herzen zu

²⁸ Dass die Kirche, in der sich ein Emblem befindet, auf diesem selbst dargestellt ist, findet sich z. B. auch in Bamberg, St. Michael. Vgl. Hofmann (wie Anm. 18), S. 65.

²⁹ Abgebildet bei: Kemp (wie Anm. 8), Abb. 100.

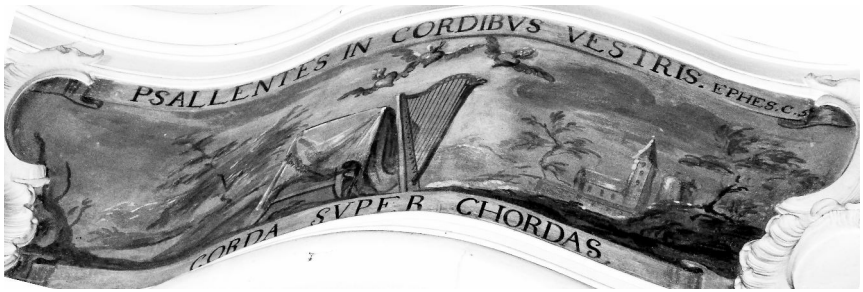


Abb. 23: Emblem 11.

entdecken sind. Rechts im Bild taucht eine Kirche auf, die vielleicht an den Vorgängerbau erinnern soll. Das Motto ist ein Stück aus Eph 5,19 und lautet: PSALLENTE IN CORDIBVS VESTRIS „Singt bei euch selbst geistliche Psalmen, Hymnen und Lieder, singt und spielt dem Herrn in euren Herzen“. Die Subscriptio als schriftlicher Übersetzung der Pictura ist eine Art Ergänzung oder pastorale Weiterführung: CORDA SUPER CHORDAS, „Die Herzen über den Saiten“, mag heißen, dass das Gebet im Herzen über dem Klang der Saiten steht oder aber auch, dass das Herz über die Saiten des Instruments zum Lob Gottes kommt. Auch bei Boschius findet man die Harfe und in den daneben aufgeführten Emblemen sind zwei Beispiele für die Waage, die man in Tiengen im Emblem unterhalb der Harfe entdeckt.

Im nördlichen Pendant liegt vor einem Architekturelement auf einem kleinen Gerüst ein Saiteninstrument, annähernd eine Gambe, jedoch mit

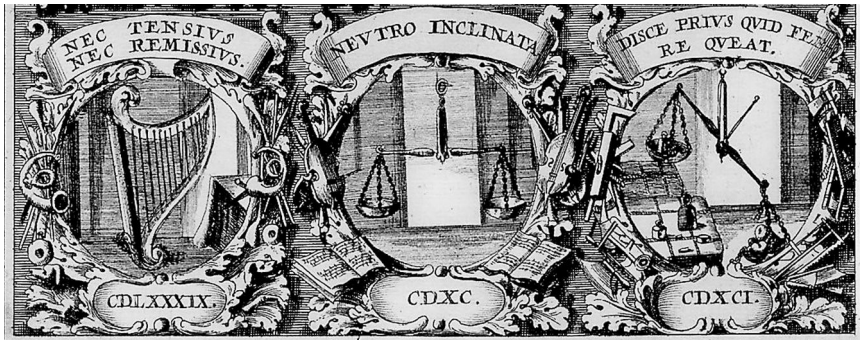


Abb. 24: Harfe und Waagen aus dem Emblembuch von Ludovicus Boschius Class III, Tab. XXVII.

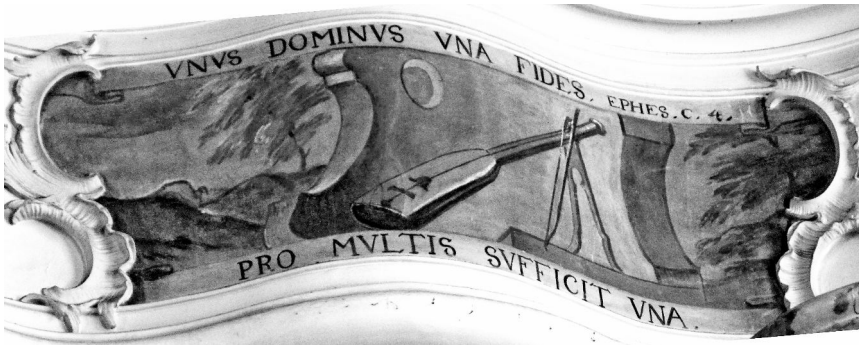


Abb. 25: Emblem 12.

nur einer Saite. Das Motto nach Eph 4,5 betont gerade das Eine: VNVS DOMINVS VNA FIDES, „Ein Herr, ein Glaube“, fortgeführt dort: eine Taufe. Die Unterschrift, die der Inventor wörtlich aus einer Emblematik übernommen hat³⁰, führt den Gedanken weiter: PRO MULTIS

SUFFICIT UNA, „Für vieles genügt das Eine“. Im Vorbild bei Boschius hat das Saiteninstrument zwar mehrere Saiten, aber das Motto betont ebenfalls die Einstimmigkeit, hier den Zusammenklang aus Verschiedenem. In diesen beiden Emblemen an der oberen Empore nimmt der Inventor als Bezugspunkt die Musik, die hier ihren Platz hat, und übersetzt dies wie bei den anderen Emblemen in Handlungsmaximen, hier zu Grundsatzfragen des Glaubens. Mit der Harfe wird die Botschaft vermittelt, dass die Musik vom glaubenden Herzen kommen muss, und mit dem einsaitigen Mu-



Abb. 26: Einstimmigkeit eines Saiteninstrumentes aus dem Emblembuch von Ludovicus Boschius Class III, Tab. XXXV.

³⁰ Joanne Michaelae Von der Ketten, Apelles Symbolicus Exhibens Seriem Amplissiamam Symbolorum Pars II. Amsterdam 1699, S. 161.

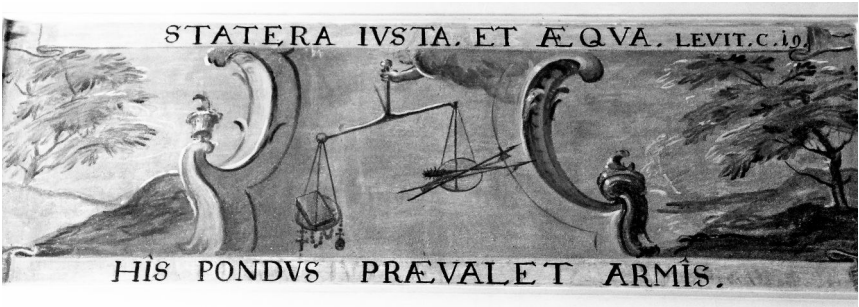


Abb. 27: Emblem 13.

sikinstrument wird fast hintersinnig auf den im einen Gott begründeten Glauben verwiesen.

An der unteren Empore, beim Blick zurück von links beginnend, bildet vor einem Architekturelement das Zentrum eine Waage, die von einer wiederum aus den Wolken hervorkommenden Hand gehalten wird. Das größere Gewicht bringen ein Buch, wohl ein Gebetbuch, ein Rosenkranz und ein Amulett in der aus der Sicht des sie Tragenden rechten Waagschale. Dem können die Waffen, symbolisiert in Pfeilen, nicht die Waage halten. Die Inscriptio STATERA IVSTA. ET AEQUA



Abb. 28: Emblem 14.

(Lev 19,36) muss hier in den Zusammenhang des Satzes gestellt werden: „*statera iusta et aequa sint pondera iustus modius aequusque sextarius ego Dominus Deus vester qui eduxi vos de terra Aegypti*“: „*Es seien richtige Waage und gleiche Gewichte, richtige Scheffel und gleiches Litermaß. Ich [bin der] Herr, euer Gott, der euch aus Ägypten geführt hat.*“ Die Inscriptio wird unter dem Bild hier leicht verständlich aufgelöst: HIS PONDUS PRAEVALET ARMIS, „*Das Gewicht (des Gebets) vermag mehr als diese Waffen*“.

Auf dem mittleren Emblem sieht man das Mündungsfeuer einer Kanone, die eben eine Stadt links im Hintergrund beschießt, während rechts von ihr Pulverfass und Ladestöcke für den nächsten Schuss bereitstehen. Die Überschrift ORABO SPIRITU. ORABO ET MENTE (1 Kor 14,15), „*Was ist also? [Was folgt daraus?] Ich will im Geist beten, aber auch mit dem Verstand, ich will im Geist singen, aber auch mit dem Verstand*“, kann man im Sinne der Aufklärung als Aufforderung wahrnehmen, beim Vollzug religiöser Riten nicht auf den Gebrauch des Verstandes zu verzichten. Spiritus in Verbindung mit Feuer kann freilich auch „*Brausen*“ bedeuten, was sich direkt aus dem Mündungsfeuer der Kanone ablesen lässt. Die Subscriptio REBOAT. PRODIGITQUE FRAGORE CALOREM wird man etwa so übersetzen können: „*Es hallt wider und mit Dröhnen [oder Krachen] kommt heraus das Feuer.*“



Wahrscheinlicher als die Assoziation zum Gebrauch des Verstandes beim Gebet ist jedoch, dass sich der Inventor von Abraham a Sancta Clara hat inspirieren lassen, der in einer Schrift gegen die Türken als Mittel der „Ordens-Männer“ ausdrücklich das „Schußgebet“ erwähnt³¹: „Ihr Gott verbundene Ordens-Männer / ob euch schon die Päpstlichen Bullen einige Waffen zu tragen nicht zulassen / so könt ihr doch dennoch ohne Verbrechen zum Gewöhr greiffen / und wann euch schon das Schiessen verboten / so därfft ihr gleich wol ein öffteres Schußgebettel gegen Himmel schicken und umb Gottes Beystand anrufen.“³² Das Schuss- oder Stoßgebet hatte seit den Schriften des Franz von Sales eine große Popularität. In der Philothea schreibt er über „Stoßgebete und fromme Gedanken“: „Erhebe dich also oft zu Gott durch kurze, feurige Herzensgebete [...] In dieser Übung der geistlichen Einsamkeit und der kurzen Herzenserhebungen zu Gott besteht das große Werk der Frömmigkeit. Sie kann im Notfall alle übrigen Gebete ersetzen, ihre Unterlassung kann aber kaum durch irgendetwas gutgemacht werden. Ohne sie kann man nicht gut ein beschauliches Leben führen, ohne sie wird man auch die Pflichten des täglichen Lebens nur sehr mangelhaft erfüllen.“³³



Abb. 29: Kanonenmotiv aus dem Emblembuch von Ludovicus Boschius Class III, Tab. XXXVII.

Man gewinnt den Eindruck, dass der Inventor der Emblemantik dieses auf die Stoßgebete verweisende Stück mit einer feuernden Kanone sehr bewusst ausgewählt an eine Stelle gesetzt hat, die den Gläubigen beim Verlassen der Kirche als letztes ins Auge fiel und die so mit der eindrucklichen Mahnung zum alltäglichen Gebet wieder ins

³¹ Einen ersten Hinweis auf die Kanone als Bild für das Gebet verdanken wir Manfred Emerich.

³² Abraham a Sancta Clara, Auff, auff Ihr Christen! Das ist: Ein bewegliche Anfrischung, Der Christlichen Waffen Wider Den Türckischen Bluet-Egel, Wien 1683, S. 166.

³³ Franz von Sales, Philothea, Teil 2, Kap. 13. Annecy 1609.



Abb. 30: Emblem 15.

Leben hinausgingen. Als Vorbild könnte dem Autor der Embleme eine von mehreren Kanonen-Darstellungen bei Boschius gedient haben, dessen Motto „*Durch ein in die Ferne schickendes Feuer*“ sich unmittelbar auf das feurige, in den Himmel gerichtete Gebet übertragen lässt und bei dem an jeder Seite ein Rauchfass hängt, das das Motiv des rechts daneben angebrachten Emblems ist (Abb. 29).

Im diesem Emblem steht vor einem Architekturelement, das auch auf anderen Bildern vorkommt, auf einem mit einem Tuch bedeckten Tisch ein Weihrauchgefäß, von dem aus drei Wolken senkrecht nach oben steigen. Im Hintergrund erscheint in bergiger Landschaft ein Kirchenbau. Das Motto *DIRIGATUR ORATIO MEA SICUT INCENSUM*“ aus Ps 140,2 (Vulgata) bzw. 141,2 (heutige Bibelausgaben), „*Mein Gebet werde [nach oben] gelenkt wie Weihrauch vor Deine Augen*“, lässt das Emblem in dieser Reihe der Empore zu einer weiteren Aufforderung zum Gebet werden. Die Subscriptio *LEVAT ARDOR AD ALTA*, „*Die Wärme [hier konkret die Glut der Kohlen im Weihrauchfass oder die Liebe] erhebt in die Höhen*“. Auch für ein Rauchfass finden sich bei Boschius mehrere Beispiele, dabei eines weitgehend identisch mit den Rauchfässern neben der Kanone (Abb. 31). Die drei Embleme an der unteren Empore beziehen sich demnach auf die richtige Weise und Wirkung des Gebets: Das linke auf dessen Stärke gegenüber der militärischen/weltlichen Macht, eine Idee, die der Autor von Abraham a Sancta Clara



Abb. 31: Rauchfass aus dem Emblembuch von Ludovicus Boschius Class III, Tab. XXXII.

übernommen haben mag, das rechte auf die erhebende Kraft des Gebets und das mittlere schließlich als Aufforderung, ein wenn auch kurzes, aber kräftiges und auch wiederholtes Gebet mit in den Alltag zu nehmen und in seinem Wiederhall Kraft für diesen zu gewinnen.

In der Synopse der 15 Embleme zeigt sich, dass sie grundsätzlich gleich angelegt sind, indem es keine einzeln belehrenden Exempel sind, sondern die Bedeutung ihrer Aussage durch den Ort ihrer Anbringung erhalten. Bei den Stücken im Kirchenschiff leitet sich ihr Inhalt vom jeweiligen Kuppelbild her, dem sie zugeordnet sind. Die

fünf Embleme an der Empore beziehen sich alle auf die richtige Weise von Glaube und Gebet, wobei die oberen spielerisch auf die hier ausgeübte Musik verweisen, während die unteren vor allem die Stärken des Gebets vor Augen führen. Man kann davon ausgehen, dass es die Intention des Erfinders des emblematischen Programms war, die Aussage der drei Kuppelbilder pädagogisch in Handlungsoptionen der Gläubigen zu übersetzen. Dazu bedurfte es freilich einer entsprechenden Erklärung, die vermutlich auch Teil von Predigten sein konnte.³⁴ Insgesamt ergeben die Embleme beim Weg durch die Kirche eine barocke Predigt, die an den Emporen mit der Mahnung zum Gebet beginnt, im ersten Joch an Menschen erinnert, die zu Schutzpatronen wurden, im mittleren Joch Maria als Vorbild auf dem Weg in den Himmel zeigt und im vordersten Joch den Menschen den Weg in den auf dem Tabor geöffneten Himmel verspricht.³⁵ Die Besonderheit der Tiengener Embleme ist ihre kom-

³⁴ Auf die Verwendung der Natur als „Zweite Sprache Gottes“ bereits im Mittelalter verwies Hofmann (wie Anm. 18), S. 13.

³⁵ Überlegungen zur „Emblempredigt“ bei Honstetter, Destillierkolben (wie Anm. 22), S. 109/110.

plette Dreiteiligkeit, wobei die Subscriptions hier weniger Erläuterung, sondern eher Aufforderung zu Glaubenshaltungen sind. Insofern wird man diese Ensembles der sogenannten „angewandten“ Emblematik zuordnen dürfen. In der Zusammenschau der Embleme wird offensichtlich, dass deren Autor, wie man an einzelnen Stücken sieht, die einschlägige Fachliteratur kannte, gleichzeitig aber die Kunstform eigenständig anwandte, indem er sich zu einzelnen Themen auch eigene Bilder ausdachte und durchgängig über die jeweilige Imago ein wiederum selbstständig ausgewähltes biblisches Motto setzte.³⁶ Das spricht für eine fundierte und souverän handhabbare Kenntnis des Alten und Neuen Testaments. Daneben aber muss ihm ein breites literarisches Wissen zur Verfügung gestanden haben, das er bei der Wahl und Entscheidung für die jeweilige Subscriptio gezielt einsetzen konnte. So wird dem Leser der Embleme vor Augen geführt, wie Motive aus der Bibel wie die Taborszene, aus Glaubensbeständen wie der Himmelfahrt Mariens oder aus Heiligenlegenden über die Auslegung von Schriftstellen zu Vorbildern realen Lebens werden können.

Bleibt die Frage, wem die Ideen zu den – übrigens lange Zeit übermalten – Emblemen zu verdanken sind. Sicher kannten der Baumeister und sein Stuckateur Gigl die Embleme in der Bibliothek zu St. Peter und die allegorischen Darstellungen in der Kirche zu Hilzingen. Möglicherweise waren dem einen oder anderen auch emblematische Programme anderer Kirchen bekannt.³⁷ Fest steht jedoch, dass dem Maler Gabriel nur die Themen für die drei Mittelbilder vorgegeben waren, während bei den „Symbolis“ laut Vertrag vom Auftraggeber keine Themen benannt waren. Nun führt durch die strittige Finanzierung des Kirchenbaus eine Spur der Beteiligung in die Abtei St. Blasien, die auch für andere Kirchen der heutigen Seelsorgeeinheit baupflichtig war. In deren Gelehrtenakademie war natürlich das theologische und literarische Wissen vorhan-

³⁶ Diesen komplexen Prozess, der auch in der Kompilation verschiedener Embleme bestehen kann, hat Wolfgang Harms als „*Rezeption im Sinne von schöpferischer Übernahme und Anverwandlung*“ beschrieben; zitiert nach Hofmann (wie Anm. 18), S. 27: Bei Emblem 11 (Abb. 23) könnte der Inventor z.B. das geflügelte Herz als Bild des richtigen Gebets aus dem Nucleus Emblematum (Nr. 79) des Gabriel Rollenhagen übernommen und mit der Harfe von Boschius verbunden haben.

³⁷ Nimmt man allein die bei Frankhäuser-Kandler (wie Anm. 17) und Kemp (wie Anm. 8) dokumentierten bayerischen Kirchen zusammen, ist man bei bald 100 emblematischen Kirchenprogrammen. Vielleicht kannte der „Erfinder“ ja auch die 321 marianischen Embleme in Hergiswald.

den, das sich in der Tiengener Emblemik widerspiegelt. Wenige Jahre nach Tiengen ist der nur vier Jahre ältere Martin Gerbert, der spätere Fürstabt von St. Blasien, als ikonografischer Ratgeber für den Maler Eustachius Gabriel belegt.³⁸ Schaut man auf die Vita Gerberts mit seiner Aufgabe als Bibliothekar, seinen Sammlungen und seinen Reisen, so wird man bei ihm jedenfalls Anfang der 1750er-Jahre einen angemessenen Wissensbestand zur Erfindung einer Kirchenemblemik annehmen dürfen. Vielleicht war es ihm ja ein Vergnügen – Embleme selbst sollen „delectare et prodesse“ –, seinem schwäbischen Landsmann Gabriel ein emblematisches Programm zu entwerfen, in dem er selbst auf anschauliche Weise sein Wissen in ein ikonografisches Programm übersetzen konnte. Sicher ist jedoch nur, dass Pater Gerbert und Gabriel sich kannten und dass der „Erfinder“ dieser Emblemik einen Bildungshorizont haben musste, der dem von Martin Gerbert in dieser Zeit entsprach. Dass Entwürfe für emblematische Kirchenprogramme im 18. Jahrhundert oft in oder unter dem Einfluss von Benediktiner- oder Zisterzienser-Klöstern entstanden sind³⁹ (als Beispiele: St. Michael zu Bamberg, St. Peter, Endingen, St. Peter und Paul, Mainwangen), stärkt die Vermutung, dass auch in Tiengen ein Mönch aus St. Blasien ein metaphorisches Weltverständnis als Medium des Glaubens eingebracht haben könnte.⁴⁰

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 4, 7, 20: PantaRhei, CC-BY-SA 4.0.

Abb. 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 15, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 30: Dorothea Scherle.

Abb. 10, 14, 19, 24, 26, 29, 31: Jacobus Boschius, *Symbolographia*. Augsburg und Dillingen 1702, <https://www2.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/boschius.html>

Abb. 12: Abraham a Sancta Clara, *Stella ex Jacob orta MARIA*. Wien 1680, <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/content/titleinfo/3855634>

Abb. 13: Philippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*. Köln 1687, <https://archive.org/stream/mundussymbolicus00pici#page/n7/mode/2up>

Abb. 16: Picinelli *mondo symbolico* 1653, S. 546, <https://archive.org/details/mondosimbolicos00pici>

³⁸ Bushart (wie Anm. 4), S. 184.

³⁹ Hans-Otto Mühleisen, *Der „Hintersinn“ der Bilder. Embleme barocker Klosterbibliotheken: Rätsel und Argument*, in: Enno Rudolph (Hrsg.), *Machtwechsel der Bilder – Bild und Bildverstehen im Wandel*. Zürich 2012, S. 245–271.

⁴⁰ Honstetter, *Barockofen* (wie Anm. 11), S. 15, bezeichnet Mönche als „Profis im Code-Knacken“.